

<卒業論文小特集> 『純粹小説論』生成への考察

著者	伊藤 毅
雑誌名	日本文學誌要
巻	29
ページ	35-47
発行年	1983-11-25
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019375

『純粹小説論』生成への考察

伊藤 毅

序

もし文芸復興といふべきことがあるものなら純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対にあり得ない、と今も私は思つてゐる。

この有名な書き出しではじまる横光利一の『純粹小説論』（昭和一〇・四、改造）ほど昭和十年代の文壇に多大な反響を呼び起こしたものはないだろう。プロレタリア文学の敗退後に登場した『純粹小説論』は、大正期以来の私小説を主流とした純文学の衰弱やジャーナリズムの発達による通俗小説の隆盛という、その当時までの近代日本文学の状況と問題点を網羅しつつ、小説における偶然性のリアリズムや第四人称の効力を説くなど、さまざまな実験的課題を提示した小説理論となっている。

しかし、現在でこそ『純粹小説論』と戦後の文学との間で通い合

う水脈が一部に評価されはじめたものの、今まで『純粹小説論』の補正版といわれてきた小林秀雄の『私小説論』（昭和一〇・五・八、経済往来）とくらべてその評価があまりにも低かったことは否定できない。「プロレタリア文学運動敗退後の現代文学の進むべき路を模索した論文」（平野謙）、「大衆社会的状況における人間のアトマイゼーションの最も早い理論的表明」（佐々木基一）、戦後の中間小説の理論的予見となった「小説通俗化の運動」（中村光夫）といった、きわめて党派的、文壇的な評価が『純粹小説論』をプロレタリア文学と転向文学との狭間に埋没させてしまったといえる。横光利一がプロレタリア文学の歴史的功績に言及できなかった理論的欠陥を衝くことは易しいが、これでは何ら『純粹小説論』の本質や横光の真意を明らかにすることはできない。文学的な主体と読者との関わりという問題については、『純粹小説論』と『私小説論』はほとんど等しい重要性をもっているのではないか、という疑問がこの論稿のモチーフだが、ここでは従来の文壇状況論的评价は一切避けて、

横光利一の内面から『純粹小説論』の生成過程を検証し、考察をしていきたいと思う。

第一章 『純粹小説論』の生成

1、横光利一の文学的主体と原体験

わが国の自然主義文学の運動が、遂に独特な私小説を育て上げるに至ったのは、無論日本人の気質といふ様な主観的原因のみにあるのではない。何を置いても先づ西欧に私小説が生れた外的事情がわが国になかったことによる。

これが大正期までに成立した日本の私小説を鮮やかに解剖してみせた小林秀雄の『私小説論』の一節であることは、もはや断わるまでもないだろう。久米正雄が『私小説と心境小説』（大正一四・一・二、文芸講座）でドストエフスキーやフローベルをへ通俗小説Ⅴと呼ぶほど作家の実生活の上に爛熟した日本の私小説は、西欧の浪漫主義文学に見られたような社会と自我との確執の歴史をもたず、いわゆる「社会化した私」を生みだしえなかった。いま横光利一の『純粹小説論』に対する考察をはじめていくにあたって、この『私小説論』はヒントになる二つの概念を提供してくれる。そのひとつはプロレタリア文学によって征服されたとする、私小説の「長く強い文学の伝統」であり、もうひとつは小林秀雄が「フランスの長いリアリズムの伝統」をその例とする「社会的伝統」である。この二つをそれぞれ文学的伝統、社会的伝統としてキーワードにしてみたい。

小林秀雄の『私小説論』はこのように「個人の明瞭な顔立ち」を見せる日本の私小説を明快に分析してみせた。しかし横光文学の文学的主体の問題（これがほかならぬ人称の問題につながる）について考察していく場合、『私小説論』は一時保留しておこう。『純粹小説論』が中村真一郎などの指摘するように、私小説を否定した本格小説論であり、同時にまた自意識の問題に着目した二十世紀小説Ⅴの方法論であるならば、まずなぜ横光利一が私小説を否定するに至ったかを探るべきだろう。つまり横光が私小説における「私」にどう対処し、自己の文学における主体の問題についてどう模索していったか、ということである。

では日本の私小説における「私」とはいかなるものであろうか。佐伯彰一は『日本の「私」を求めて』（昭和四九、河出書房新社）の中で、日本の作家たちの描く「私」について、川端康成や折口信夫の作品を分析しながら考察している。

日本の私小説作家は、無遠慮にむき出しに、エゴを押し立てるところには、ほとんど関心がなくて、むしろ肉親や夫婦や友人など周囲の人事関係を忠実に写しとる方にはるかに心惹かれている。ラプソディックな「私」の讃歌、滔々たる自己拡大の饒舌などを探し求めても無駄である。むしろくり返したっぷり描き込まれるのは、季節の推移、自然の風物に対する鋭敏、繊細な感受ぶりの方である。

日本の私小説がたとえ三人称であっても作家の「明瞭な顔立ち」

を示していることは、西欧の私小説の主人公がたとえ一人称であってもあくまで作家その人とは画然たる別人であることと好対照である。だが「明瞭な顔立ち」といっても、それはあくまで観察者のものであって英雄のものではない。西欧の私小説の「私」に比較して、はるかに人間的な実在性が希薄であり、むしろそれによって自然と融合調和しようとする日本の私小説の「私」の性質について、佐伯彰一は志賀直哉もけっして例外とはしていない。ここで便宜上、日本の私小説における「私」を一人称的な「私」、西欧の私小説における「私」を三人称的な「私」と呼ぶこともできるだろう。伊藤整の発想によれば、私小説は破滅型私小説と調和型私小説に類別できるが、あとの調和型私小説すなわち心境小説こそ大正期のハ純粋小説Vだったわけである。

※横光利一は『純粋小説論』の中で日本の近代小説の発達を日記・随筆文学→純文学（私小説）、物語文学→通俗小説という、ふたつの大きな流れでとらえている。これは大筋において正当であるが、実際には両者の性格が混交している作品も多い。ここでは文学的伝統すなわち私小説伝統とは限定せずに、日常経験的美学や情緒的同一性に支配された、日本文学の伝統としてとらえる。

さて、私小説を否定した横光利一が志賀直哉の影響から出発していることは定説となっているが、初期の自伝的作品の文体はたしかにそれをよく物語っている。だがそれらの作品に、さきのハ一人称的な「私」が普通の意味で存在しているかと言えば、やや疑わし

い。

横光初期の自伝的作品の中には、青少年のほとんど原初的ともいえる無垢な愛がえがかれているものが多い。だがそれらはみな一樣に不安な心象風景に彩られている。

私は寂しくなつて茫然と空でも見詰めてゐる時には、よく無意識に彼女の啼声を口笛で真似てゐた。すると下の鳥籠の中から彼女のふけり声が楽しく聞えて来る。（『犯罪』大正六・一〇、萬朝報）

米は姉に逢ひたいと思った。殊に二人が喧嘩した時のことを思ひ出すと溜らなく逢ひたくなつた。（『火』大正八・六、執筆当時未発表）

金六は蹲み込むと庭の芽を見乍ら、矢張り自分を一番幸福にするのは恋だと思つた。しかし、何故に公平な分け前物である筈のその幸福が、自分を許り避けるのか。（『顔を斬る男』大正一〇・六、街）

これらにはたしかにハ一人称的な「私」が反映しているが、私小説の告白性や調和性は見られない。私小説の共有性から孤絶した無垢で繊細な魂が揺れ動いている。山崎國紀は『横光利一論・飢餓者の文学』（昭和五四、北洋社）で、この初期作品のうち『火』の作品背景と、横光利一その人の少年時代における生活環境との酷似を指摘しているが、初期作品における激しい愛情飢餓はそのまま横光の

原体験として、その精神に刻印されているものであろう。

アメリカの自我心理学者、E・H・エリクソンは、フロイトのリビドー理論に自我の概念を導入し、自我発達と社会的役割の獲得を対応させて自己同一性 (self-identity) の概念を提出したことで知られる。エリクソンによると乳幼児期における子供と母親との関係は重大で、その相互信頼が将来の自我発達期における自己自身や他者への堅固な信頼感の源泉になるといわれる。この根源的な自己不変性の意識が自己同一性であって、ここから自律的自我や社会集団との一体感 (集団同一性) の獲得が促される。そして右のような母子間の相互信頼が正常に保たれない場合、自己同一性の発達障害が誘引されるといわれる。

幼時において横光利一は度重なる転地や母親との離別期間を経験しているが、その原体験としての愛情飢餓は、後年の横光文学の主体に自己同一性の破綻の影を濃密に投げかけているのではなからうか。

イギリスの精神分析学者、R・D・レインは『引き裂かれた自己』(一九七一、みすず書房、阪本健二、志貴春彦、笠原嘉・訳)の中で、自己同一性を堅固に保持できない場合に体験される不安の形態として、「呑みこみ」「内破」「石化と離人化」の三つをあげている。

ひとがひとりの人間として他の人間にかかわりをもつためには、自己の自律的なアイデンティティについて堅固な感覚をもつことが要求される。さもないければ、いかなる関係といえども、アイデ

ンティティの喪失のおそれをもたらす。その一つの形態が「呑みこみ」と呼ばれる。(中略)「呑みこみ」にあつては、理解される(したがって把握される、了解される)こと、愛されること、そして単に見られることすら、危険が感じられる。

このように自己同一性の危機が外部に対して意識される場合を「呑みこみ」(engulfment)とすれば、自己内部の空虚感に対して意識される場合が「内破」(implosion)であり、危機への反動として他者の自律的自我を否定し物体化する場合が「石化と離人化」(objectification and deparsonarization)である。横光文学の主体にはこれらの不安の形態と思われるものを見いだすことができる。(以下傍点は引用者による)

○呑みこみ

だが、あの彼女が良人に隠れて俺を愛するとはどうしたことだ。彼は彼女に持つてゐた尊敬心が急になくなつたやうに思はれた。それより彼はだんだん窮屈な感じに追はれはじめると…… (『悲しみの代価』大正一五頃、執筆当時未発表)

○内破

私はQよりはるかに劣つてゐる自分を考へ、そのQよりもはるかに優れたAを考へ、そのAと自分との比較すべくもなき素質の距離を考へると、もう自分の運命さへ判然となつて眼の前に現れ出したのだ。(『鳥』昭和五・二、改造)

○石化と離人化

瞬間、蠅は飛び上った。と、車体と一緒に崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼についた。さうして、人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、圧し重なつた人と馬と板片との塊りが、沈黙したまゝ動かなかつた。（『蠅』大正一二・五、文芸春秋）

「内破」はいわゆる新心理主義作品に、「石化と離人化」はいわゆる新感覚派作品に強く反映している。

横光利一にとって愛憎相克の生々しい自然主義的現実、みずからの自己同一性に対する脅威をばらむものである。そして自己同一性の破綻による横光の不安定な自我は、破滅型私小説において露骨な告白をみせる一人称的な「私」と自己の文学的な主体との深い異和感を嗅ぎとっていた。田山花袋と正宗白鳥とを『絶望を与へたる者』（大正二三・七、新潮）と呼んでいることは象徴的である。それはまた一人称的な「私」によってささえられてきた平板な自然主義的リアリズムや、調和型私小説における自他一如的な世界観、すなわち日本の文学的伝統に対する根強い不信感にもつながっていた。『純粹小説論』で説かれた「自意識といふ不安な精神」も、この文学的伝統に対する不信と切りはなして考えることはできない。そしてちょうど大正期のアヴァンギャルドの風潮の中でこの日本の文学的伝統に反抗し、自己の文学的な主体を救済しようとしたものが、ほかならぬ横光の新感覚派文学であった。

ガラスと金属の光破は絶えず空間で閃き合ひ、発動機の爆音と鉄槌の雑音とが潑刺として交錯した。（『静かなる羅列』大正一四・七、文芸春秋）

彼の腹は白痴のやうな田虫を浮べて寝皮の襟の中から現れた。彼の爪は再び迅速な速さで腹の疥癬を掻き始めた。（『ナポレオンと田虫』大正一五・一、文芸時代）

塵埃を浴びて露店の群れは賑つてゐた。筴に盛り上つた茹卵。屋台に崩れてゐる鳥の首、腐つた豆腐や唐辛子の間の猿廻し。豚の油は絶えず人の足音に慄へてゐた。口を開けた古靴の群れの中に転げたマンガ、光つた石炭、潰れた卵、膨れた魚の気胞の中を纏足の婦人がうろろと廻つてゐた。（『上海』第二編「足と正義」昭和四・三 改造）

これらの表現を見てもわかるように、新感覚派文学は従来の自然主義リアリズムでは到底とらえきれないスピードや複雑な動態を活写している。

2、新しいリアリズムの模索

横光利一は『上海』のち『機械』（昭和五・九、改造）に到って新感覚派文学から一人称的な「私」による新心理主義文学へ急転回したといわれる。（一人称的な私）を否定したはずの横光の、こ

の「私」への移行はどう解釈すればよいだろうか。

『機械』の特徴としては、いわばその説話的形態を挙げることができる。『機械』の「私」は一登場人物であると同時に、ネームプレート工場における人間関係を読者に解説する語り手でもあるといえる。佐伯彰一は『物語芸術論』（昭和五四、講談社）において、谷崎潤一郎の『痴人の愛』『土』といった作品の「私」に語り手としての役割を指摘し、義太夫語り、人形浄瑠璃といった伝統芸能の影響を推定しているが、それでは『機械』の説話的形態と谷崎文学の説話的形態との間には類縁があるだろうか。同氏は谷崎文学の語りの特質として次の三点を挙げている。

○特異な性的嗜好という「私」のうちに根をすえながら、他者をも招じ入れた劇的な空間へと踏み出してゆき、たえず開かれた物語を組み立てずにはおかなかった点。

○世間の取沙汰、噂話が、かくべつ重要な役割をになわされている点（噂話のリアリティ）

○巻きこみ、巻きこまれる連鎖（流動性）

「開かれた」小説というのは『痴人の愛』の河合譲治、『土』の園子や光子のように、告白者でありながら、読者へのざっくりぼんやり語りの中で自己の弱点や失策を無警戒にさらし、読者の緊張を解きながら次第に読者とのユーモラスな心理的情緒的同一化を遂げている、開放性を持った小説のことである。谷崎文学に伝統芸能の影響があるとすれば、こういった特質は不思議ではない。伝統芸能にお

ける語り物は、はもともと廻国僧、山伏の類が經典の口説や祭文の口誦の際、寺社縁起や民間伝説を繰り入れたことに源流をもっている。そこでは語り手が画然たる自己の内面について告白することなどはありえず、世間の噂話がおもなプロットであった。「巻きこみ、巻きこまれる連鎖」とは、登場人物が物語の渦中で相互に関連し合っている、物語からの独立性を奪い合う流動性のことで、この場合は語り手までもが傍観者に固定されることなく物語に巻きこまれてしま

う。

そこで私はアモアピカルで真鍮を磨きながらよまやまの話をすすめ、眼だけで彼にもう方程式は盗んだかと訊いてみると向うは向うでまだまだと応へるかのやうに光ってくる。それでは早く盗めば良いではないかと云ふとお前にそれを知られては時間がかわつてしやうがないと云ふ。ところが俺の方程式は今の所まだ間違ひだらけで盗つたつて何の役にも立たぬぞといふとそれなら俺が直してやらうと云ふ。さういふ風に暫く屋敷と私は仕事をしながら私自身の頭の中で黙つて会話を続けてゐるうちにだんだん私は一家のうちの誰よりも屋敷に親しみを感じ出した。（『機械』）

で、その時分、——と云いますのんは、話前に戻りまして、まだお互いにも云わんといてました時分、前に云ひましたようなけつたいな噂立ちましたことは光子さんの耳にも這入つてえへん筈あれしませんが、光子さんの様子はちよつとも前と変れしませんでした。（中略）もしも光子さんが例の噂聞いてなさるとした

ら、なんぼ何でも私云ふものに注意しなされへん訳あれしませんが、イヤな奴^{やつ}ちや思われるか、気の毒や思いなさるか、何とか素振^{そぶり}に見えそうなんですか、さっぱりそう云ふ風しなされへんんですから、私の方も段々ずうずうしいなりまして、また傍い寄つて顔のぞき込むようになりました。(『卅』昭和三五、改造)

こうして他者を意識する場面を比較すると、『機械』と『卅』の懸隔の大きさがわかる。『機械』が「開かれた」小説というより人間関係の図式の小説であるのに対し、『卅』はほとんど自由連想による自動記述を思わせる。『機械』には噂話の入り込む余地はまったくない。「巻きこみ、巻きこまれる連鎖」にしても、『機械』はそのリアリティを『卅』のように噂話に負うのではなく、語りと内的独白の混在、そしてその相互補完に負っているのである。すなわち語りによって内的独白の個性が客観化され、内的独白によって客観的な語りが内面化されている。「私」という語り手の設定によってその二作用の変換が随時自由になり、横光独自の文学空間がつくられている。この二作用を一応それぞれ「私」の普遍化作用、 \wedge 「私」の内面化作用 \vee と呼んでおこう。

さてこういった横光と谷崎との説話的形態の相違は何を意味するのか。それはいわば横光の『機械』には読者の影がなく、谷崎の『卅』には読者の影があるということであろう。語り物は繰り返される度に語り手と聴衆との間に新しいアイデンティティを形成していくが、それらは少しずつ精神的な共同体の情緒的アイデンティティ

イとして堆積していく。谷崎文学の開放性とは、作家と読者との共同体で培われたアイデンティティ、すなわち日本の文学的伝統をその語りの背後にもっている包容性のことではなからうか。一方文学的伝統を拒否してきた横光の場合、それまで読者の問題はほとんど斟酌されなかったものとみてよい。

昭和初年代のプロレタリア文学の全盛と壊滅を経て、『純粹小説論』が書かれた昭和十年頃、第一次世界大戦後のヨーロッパで既成の思想、道徳、理知への反抗が起ったような状況が、ちょうど日本の知識人をも覆っていた。シェストフの『悲劇の哲学』が翻訳、刊行(昭和九)されると、そこに示された近代合理主義や進歩的思想に対する絶望的懷疑が満州事変や小林多喜二虐殺に動揺する日本の知識人に一躍不安の哲学 \vee を流行させたように、作家をささえていた思想は失われ、文学のリアリズムは根底から揺らいでいた。

小林秀雄の『私小説論』は速断を許さない多くの問題をふくむが、「社会化した私」という理念はこういった主体の解体がすすむ時代の中で「思想の干渉を受けた人間の情熱といふわが国の文学に開かれた一つの新しいリアリティ」(『紋章』)と「風雨強かるべし」とを読む『昭和九・一〇、改造』をになう作家の主体に他ならない。小林秀雄の「社会化した私」への意志は、やがて『現代小説の諸問題』(昭和一一・六、中央公論)で健全な物語性、通俗性の獲得による純文学の社会化を説き、『文芸批評の行方』(昭和一二・八、中央公論)で印象批評の創造的可能性を説くというように、読者の存在を次第にその視野にとりこんでくる。

批評家が作品の内側から外側に、作者の側から読者の側に連れだされるには、ジャナリズムの実際の歩みが必要だったのである。さういふ事実には匿名批評が根ざしてゐるものなら、これは近代批評の根本的性格の具体化に他ならない。匿名批評の流行とは健全な文芸批評が生れる土台を語つてゐる。そしてそれは優れた批評文学が生れる土台でもある。(『文芸批評の行方』)

小林秀雄が「優れた批評文学が生れる土台」という時、その脳裏にあるイメージはパリ人の「座談」(『文芸時評論』昭和一〇・一、行動)によるフランスの文芸時評の伝統である。小林秀雄が「伝統」という語を用いる場合、それは現実の時間とともに堆積される旧弊な「習慣」のことではなく、無数の文学的な主体が文学のおもしろさに鋭敏な無数の読者にはたらきかける努力の中で、「ある動かし難い文化の形」(『伝統』昭和一六・六、新文学論全集第六巻)を発見し直していく「体験」や「創造」のことである。このような社会的伝統は、文学的伝統の対立概念というよりも、文学的伝統をも包括した上で再編成されるべき、近代文学としての理念であり、基盤である。ここに至って「社会化した私」という主体と、社会的伝統とは統合されてくるのである。

横光利一の新感覚派文学から新心理主義文学への急転回、先に述べたような主体の崩壊現象に対する横光の鋭敏な反応を示すものであるが、『機械』までの横光の視野には読者の存在が入り込む余地はまったくなかった。しかし横光は『機械』のあと、『寢園』(昭和五、七)、『花々』(昭和六)、『時計』(昭和九)、『盛装』(昭和一

〇)などのブルジョア恋愛心理小説を書きはじめる。『純粹小説論』の中で、偶然性や感傷性といった通俗小説の因子に長編小説のリズムがもとめられている背景には、小林秀雄におけるような主体への救済意識があったことは間違いない。『寢園』以後の横光は通俗小説と読者との自然な関係を強く意識しはじめるのである。ここに『純粹小説論』の一面として、通俗小説擁護論が生まれてくる理由があった。

しかし、周知のように小林秀雄は『機械』を横光文学の絶頂として捉え、『寢園』以後はほとんど評価をしていない。それはいわば横光の技巧的なリアリズムに対する厳しい批判であった。『寢園』『花々』などには『機械』での手法が生かされているが、これらのなかで描かれる近代人の複雑で屈折した心理や行動は、その心理や行動の当事者によって説明されても、またその心理や行動に対する第三者によって説明されても、読者はそのリアリティに大きな不信を抱かざるをえない。それは作家個人がわざわざ顔を出して解説してみても同様である。『機械』では不条理な心理や行動に誰がリアリティを与えうるかといえ、それは一登場人物としての「私」ではない、語り手としてのもうひとりの「私」であろう。この「私」は主體的な判断を下さない。ただ自他の特異な心理や行動に際し、語りによって自己の内的独白を客観化し、また内的独白によって客観的な語りを内面化するという、先に述べた「私」の普遍化作用と「私」の内面化作用とをはたらかせているだけである。

この人々の内面を支配してゐる強力な自意識の表現の場合に、幾

らかでも真実に近づけてリアリティを与へようとするなら、作家はも早や、いかなる方法かで、自身の操作に適合した四人称の発明工夫をしない限り、表現の方法はないのである。（『純粹小説論』）

『機械』では心理や行動のおもな当事者と語り手が同一人であるため、その当事者の苦渋のみが際立っているが、△「私」の普遍化作用▽と△「私」の内面化作用▽は『紋章』で成熟する四人称の萌芽といつてよい。

主体の崩壊現象に際して小林秀雄が「社会化した私」の確立によってそれを救済しようとしたのに対し、横光利一は四人称という便宜的な技法で同じことを果たそうとした。これが二人を分ける最大のポイントである。また『純粹小説論』が『私小説論』よりとかく低位に見積もられるのも、この技巧性のためにほかならない。しかし、自意識の問題提起も四人称の発想も決して自己目的の技巧的遊戯ではないことを銘記しなければならない。それは自己同一性の破綻によって△一人称的な「私」の支配する日本の文学的伝統を否定しながら、△不安の時代▽に遭遇せざるをえなかった横光の、自己の文学的な主体に対する救済であつたのである。

第二章 「社会化した私」と四人称

1、小説における心理的時間

ここでひとつ疑問が残るだろう。『私小説論』と『純粹小説論』と

を読み比べてみればわかるように、小説の健全な物語性や通俗性に対する認識については、決して横光利一が小林秀雄に劣っているとは思われない。それではなぜ二人は「社会化した私」と四人称とに分かれたのだろうか。「社会化した私」と四人称について、補足してみたい。

そのまえにまず小説における心理的時間というものについて考えてみよう。A・A・メンディロウ『小説と時間』（一九七六、早稲田大学出版部、志賀謙、中林瑞松、西尾巖・訳）には次のような一節がある。

小説のテーマは、時間の中で行動し感じ思考し、時間のあらゆる気まぐれ、変化、多様さに影響をうける人間の行動を扱わねばならない。（中略）小説に登場するすべての人間は現実のわれわれと同じように、それぞれがその人なりの時間体系を身につけている。

人間は過去という物理的時間の積み重ねの上に生存しているが、記憶の中にある過去という時間の観念は特定の体験や強い印象によって取捨選択されたものであり、現在の感想や未来への創造的な期待によつても変形されている。このように人間はその意識の中に、その人なりの体験や創造による固有の心理的時間をもっている。それは小説の登場人物の場合も変わらない。登場人物の心理的時間とは、たとえばスタンダールの『赤と黒』などにおける因果律の発展の中で、登場人物の内面が究明され、同時に刻々と変容を遂げてい

く経緯、つまり自我の心理的、持続に他ならない。しかし、このような個人性の強い心理小説が、なぜわれわれ読者を感動させ、登場人物の心理的時間と読者の心理的時間とを共鳴させることができるのか。それはいわば主人公と環境の普遍性によるものであるが、いいかえれば流動的な登場人物の心理的時間の中で、逆にまったく変容しない認識主体としての自我が作家にも読者にも批評家にも等しく存在しているためである。

市民革命や産業革命によって十九世紀以降のイギリスやフランスでは近代資本主義を基礎とする市民社会が成立した。私的所有制度の確立は強い個人意識と封建的束縛への反抗を芽生えさせ、市民階級（ブルジョアジー）を台頭させた。こういった状況の中で発達したジャーナリズムによって、フランスの批評文学は隆盛をきわめ、小林秀雄のいわゆる社会的伝統という土台をつくりあげているが、その背後にあるものは今述べたような作家にも読者にも批評家にも等しく存在する、変容しない認識主体としての自我であると考えてよい。小説における心理的時間の問題は二十世紀のフランス文学に大きな影響を与え、また小林秀雄も傾倒したベルグソンの哲学にも深く関わってくると思われるが、ともかくこういった内的自我にさええられ人間探究を本道とする社会的伝統が、フランス近代文学の思潮や世紀などを越えた内在的な理念となっていることだけは疑えない。小林秀雄と横光利一を「社会化した私」と四人称とに分けた原因は、こうした主体の内的自我に対する関わり方の強弱にあったわけである。

2、『紋章』と『悪霊』

「社会化した私」について補足的説明をした以上は、次は四人称についても具体的にみていかなければ公平さを欠くであろう。横光利一の代表作のひとつであり、四人称としての機能をもった「私」が意図的に操作されている作品としては、『紋章』（昭和九・一・九、改造）をあげることができる。

『紋章』は、学歴はないが希代の天才的発明家である好漢・雁金八郎を中心に、それと対称的な近代的知識人・山下久内、その妻・敦子、醸造学の権威で久内の父・山下清一郎博士、物産研究所の多羅謙吉など多くの登場人物を配しながら、発明の特許申請争いをめぐる人間関係や政治的確執を、作家である「私」の眼を通して映し出したものである。

せつば詰った愛情といふものは、ときどき夾雑物に災ひされてひどく我を忘れて相手を愛してゐると思ひ間違へるその結果、実質以上に自身が相手に傾きかかつてゐると思ふものであるが、よく落ちつくにしたがつて、意外にそれが本人が相手としてゐるものよりも他の者を愛してゐるといふ場合をしばしば私たちは発見する。雁金の今の場合もそれと似て、敦子を彼が愛してゐるより以上に、初子をより多く愛してゐるのではあるまいか。もしさうでなければいかに雁金といへども、あのやうな恬淡な態度は敦子にとれるものではないと私は思つた。（『紋章』）

通俗小説を思わせるようなドラマチックな筋立ての中に、時おりこういった「私」による登場人物の心理解剖や行動分析が挿入される。しかし、この「私」には心理的時間も内的自我も見いだすことはできない。登場人物の心理や行動をそこに反映させてリアリティを与えるために布置された、実体のない鏡のような存在なのである。ここに△「私」の普遍化作用▽が生かされていることは明らかである。また、『紋章』は冒頭から序盤を見ればわかるように、「私」の事後報告のかたちで、つまり「私」の語りによって導入されていくが、雁金が虚々実々のかけひきや世俗的からくりを翻弄され、物語がクライマックスに近づくと、この「私」は次第に退き、いつしか前面から消えてしまうのである。つまり語られていたものが語りの殻を破って展開するわけで、『機械』における内的独白が客観的な語りを内面化していく場合と同じ仕組み、すなわち△「私」の内面化作用▽がより大きなかたちで成熟していることがわかる。

河上徹太郎は『紋章』の「私」について、ドストエフスキーが『悪霊』で虚無的知識人たちを描く際に用いた手法であると指摘しているが、昭和八年以降、小林秀雄などによって再認識されはじめていたドストエフスキーの文学は、横光利一へもそれなりの衝撃を与えたことは疑いえない。『悪霊』における虚無的知識人たちのアナキスティックで矛盾に満ちた行動の数々はアナキーで、とうてい自然主義的リアリズムの捉えとおおせぬところである。しかし、「私は作者の心の置き所をこの作中では考へることが出来ない」(『悪霊について』昭和八・一一、文芸)という横光は、作家の心理的時間をささえる内的自我が『悪霊』には欠落していること、しかも欠

落したままでリアリティのある新しい心理的時間が獲得されていることに瞠目した。現実における不条理を必然的なものにかえ、醜惡な人間たちも醜惡なままでリアルに興味深く描きうる四人称のはたらしを、横光は自己の文学的血路として探りあてたのではないだろうか。

人間の活動といふものは、実に瞠目するほど通俗的な何物かで満ちてゐるとすれば、この不思議な秘密と事実を、世界の一流の大家作家は見逃す筈はないのである。しかも彼らは、この通俗的な人間の面白さを、その面白さのままに近づけて真実に書けば書くほど、通俗ではなくなつたのだ。さうして、このとき、卑怯な低劣さでもつて、この通俗を通俗として恐れ、その真実であり必然である人間性の通俗から遠ざかれば遠ざかるに従つて、その意志とは反対に通俗になつてゐるといふ逆説的な人間描法の魔術に落ち込んだ感傷家が、われわれ日本の純文学の作家であつたのだ。この感傷の中から一流小説の生れる理由はない。(『純粹小説論』)

自己の文学的な主体の危機を克服するため、読者の存在をその意識に取り込み、通俗小説の要素を導入することで純文学を復興させようとした横光であったが、右のような確信に至って四人称の可能性は彼の意識に定着したのである。

第三章 近代日本文学の基盤

先に述べたように小林秀雄と横光利一を「社会化した私」と四人称に分けたものは、主体の内的自我に対する関わり方の強弱にあった。主体の崩壊にそのまま身を横たえようとした小林秀雄に対し、横光利一は絶えず主体の救済に追われていたという、基本的な姿勢の違いをそこに見いだすことができる。ここでこの論稿が前半で取りあげた自己同一性について想起していただきたい。自律的自我の成立は、自分が自分であるという自信（自己同一性）や社会集団の価値観との一体感（集団同一性）、さらにその拡大概念である民族との一体感（民族同一性）と密接な関連をもっているといわれる。問題は自立的自我の確立に関して小林秀雄が健全で、横光利一が不具であったというようなことではない。社会機構の中でアトム化された我々にとって、「社会化した私」という理念がかならずしも明瞭ではなくなっている今日、横光利一の『純粋小説論』の苦闘ぶりが浮かびあがってくる。

『純粋小説論』が発表された翌月、昭和一〇年五月の雑誌「作品」では、『純粋小説』を語る』と題して横光利一ほか九人の文学者、哲学者らによる座談会が催されている。以下はその発言の一部である。

横光 谷川さん。この月の「改造」でかう仰言つた。——外国ぢや小説では、昔から神といふものを思索して来たから、それで困ると神を考へて思索をまとめ、また発展させ、さうして次の思索に

役に立ててゐるが、日本にはさういふものがない……（中略）……見つけられないといふなら、なにかそこにまた方法を考へなくちやならぬから、純粋小説といふものを漠然としながらも考へていくと、その外国の神に代る何かを考へていくにちがひないと、まアそんな風にも思へるんぢやないかといふやうな氣もするんです。

（中略）

谷川（徹三） 私は一例として神の問題を引いたのだけれども、ジイドのいふ、事実を繁殖させるイデオ、事実を繁殖させる力を持つてゐるイデオ、それはつまり直観の巨大な泉をたたへたイデオなんです、さういふ大きな泉をたたへたイデオ、さういふ文化の伝統が日本にない。

三木（清） 東洋の自然といふのはそれではないかな。

横光 僕も矢つ張りさう思ふな。自然を東洋人は神の代りに置いてしまふ。自然を認めるか認めないかといふ事は、吾々の思想の発展の根源になるのではないかと思ふ。それが小説とか色んな問題に関係して来る。

自然との融合性や情緒的な共有性が支配する日本の文学的伝統を脱却しようとした横光にとって、新感覚派文学はそのひとつの方法であったが、知識人の多くが主体の崩壊を余儀なくされ、また純文学の危機が叫ばれた時代にあつては、新しいリアリズムと魅力ある長編小説によって、失われた読者を純文学に呼びもどすことが必要であつた。横光利一にとって、文芸復興の使命と自己の主体の救済

とは同じことであつたと思われる。それは絶えず横光の内部で明滅する近代日本文学としての独自の基盤のイメージが、横光の主体と読者とを同じ線上で共鳴させようとしていたからに他ならない。純文学に対する読者の不満はそのまま横光の主体にとっても不満であり、横光の主体の救済はそのまま文芸復興として読者の救済になるのである。『純粹小説論』の中で一見不整合な民族伝統の問題が触れられるのは、日本の民族伝統と社会的伝統とが跛行的に混同されてくる、後年の長編『旅愁』（昭和一二・四―昭和二一・四、東京日日新聞その他に断続連載）の予兆を示すものであろう。

結局、『純粹小説論』とは、ちょうど小林秀雄が日本の近代批評

国立能楽堂の開場

この秋、待望の国立能楽堂が千駄ヶ谷に誕生し、開場を記念して『記念能』が九月十六日から、『日賀寿能』が九月二十三日から、それぞれ三日間行なわれた。国電・千駄ヶ谷駅より徒歩5分という交通至便かつ閑静な地に建つ能楽堂は、近代建築の粹と、伝統をとりいれた建築美を見せ、檜の香漂う舞台と見所（観客席）を包摂する広大な空間は、ゆったりとした雰囲気を作り出している。既存の舞台では橋掛りが最も長く（13・5メートル）、角度も約26度と深い。見所は五九一席では適正。記念能・日賀寿能とも前評判が高く、切符は発売初日数時間で売切れたという。この開場フィーバーは十月・十一月の公演（定例・普及・特

を確立しようとしたように、旧弊な文学的伝統や安価な輸入文学を払拭した日本独自の近代小説を確立しようとした苦闘の理論といえる。小林秀雄の場合も『歴史と文学』（昭和一六）や『無常といふ事』（昭和二二）に至って伝統への傾斜を深めていくが、近代文学への関心を喪失したかのような観を呈する小林秀雄に対して、終始近代文学の渦中にいた横光利一には、理論に対して実作者としての困難さがあつたと思われる。『旅愁』の思想的な歪みもそのあたり起因しているのではなからうか。ともかく、『純粹小説論』はたんなる文壇状況論としてだけでなく、この論稿が呈示してきたような視点からも洗い直す必要があるだろう。（一九八三年卒）

別）にも続いており、ほとんどの公演が満席の由。これまで何となく行きにくかった能楽堂が親しみやすくなったようで、新しい観客層が拡がりつつある。とくに入場料が他の公演に比べて安く、学生は一四〇〇円―一五〇〇円と優遇されており、百聞は一見に如かず、ぜひ一度ぐらいは出掛けてみることを勧める。また資料展示室もあって、随時、能面展や「能の歴史」展などを開いているので、それだけを見に行ってもいい（入場無料）。

これまでの公演の感想をいえば、選曲・配役とも隠当かつ無難な線をいっており、初年度はまず好調といえそうである。流儀内の事情や年功序列を考慮した側面もあるのは致し方ないとしても、徐々に旧習を打破し、国立ならではの、眼のさめるような企画・運営がなされることを切望する。（西野春雄）